

BH221  
.S7  
M4  
v.1  
t.3

BMU Raúl Rangel Films  
UANL  
FONDO  
ESCRITORIO VALVERDE Y C.



## INTRODUCCIÓN

RESEÑA HISTÓRICA DEL DESARROLLO DE LAS DOCTRINAS ESTÉTICAS DURANTE EL SIGLO XVIII.—CAMBIO DE PROCEDIMIENTO EN LA ESTÉTICA, TRAÍDO POR EL CARTESIANISMO.—MÉTODO SUBJETIVO.—P. ANDRÉ, Y SU «ENSAYO SOBRE LO BELLO».—PRIMER ENSAYO DE UNA TEORÍA DE LO SUBLIME: SILVAIN.—PRIMERAS TENTATIVAS DE INSURRECCIÓN ROMÁNTICA: CUESTIÓN DE LOS ANTIGUOS Y DE LOS MODERNOS: PERRAULT, FONTENELLE, LA-MOTTE.—ENSAYOS DE PSICOLOGÍA ESTÉTICA: MONTESQUIEU («ESSAI SUR LE GOÛT»).—TENTATIVA DE UN SISTEMA DE LAS ARTES BASADO EN EL PRINCIPIO DE IMITACIÓN: BATTEUX.—INNOVADORES: EN EL TEATRO: DIDEROT, MERCIER, ETC.—LA CRÍTICA DE ARTES PLÁSTICAS: DIDEROT.—TENDENCIA CONSERVADORA: VOLTAIRE, LA HARPE, MARMONTEL.—LA ESCUELA NEO CLÁSICA: ANDRÉ CHÉNIER.—PRIMEROS CONATOS DE IMITACIÓN SHAKESPIRIANA: DUCIS.—LA ESTÉTICA EN INGLATERRA Y ESCOCIA: HUTCHESON, ADDISSON, BURKE, AKENSIDE, BLAIR.—LA ESTÉTICA EN ALEMANIA: BAUMGARTEN.—SULZER.—MENDELSON.—WINCKELMANN.—LESSING (EL «LÁOCONTE» Y LA «DRAMATURGIA»).—APARICIÓN DE LA «CRÍTICA DEL JUICIO» DE KANT.

A gran revolución filosófica, preparada por los pensadores italianos y españoles del siglo xvi, estalló en el xvii con inusitado brío, llevando su influencia á todos los órdenes del conocimiento humano. Roto por Descartes el tetro de la autoridad tra-

010653



dicional, y erigida la afirmación de propia conciencia en base y fundamento de toda filosofía, cambió de pronto y bruscamente el punto de partida de la ciencia, y con él los procedimientos todavía más que las soluciones. Los filósofos de la antigüedad, de la Edad Media ó del Renacimiento, aun los que más se distinguieron por sus tendencias al análisis psicológico, convenían, sin embargo, en partir de una base ontológica, de una realidad externa y superior que daban por supuesto. Procedían siempre de fuera á dentro, razonando y legitimando lo psicológico por lo ontológico, y no al contrario. Para los platónicos la Idea no era de ninguna suerte la noción de las cosas tal como se da en el entendimiento humano, sino una realidad más alta, inmutable en medio de lo transitorio y fugaz, viva, inmortal y divina, de la cual era sombra y reflejo distantísimo la idea ó noción humana. Para los aristotélicos, así griegos como árabes y escolásticos, si las ideas no alcanzaban tal realidad substancial é independiente, si no eran ya la luz iluminante que baña y aclara los objetos, y hace posible la misteriosa cópula del conocimiento, nadie dudaba, en cambio, del valor absoluto y real de los principios naturales, especialmente del de la *forma*, y sobre tal fundamento construían el edificio de su cosmología, lo mismo que el de su psicología, dando á una y á otra un carácter exclusivamente metafísico, puesto que no venían á ser más que desarrollos y aplicaciones parciales de los gérmenes contenidos de una manera abs-

tracta y generalísima en la ontología pura. Esta concepción se mantuvo enhiesta durante el Renacimiento, y hasta los más audaces reformadores se inclinaron ante ella, sancionada, como estaba, por el unánime consenso de la filosofía de la antigüedad, de la cual en ésto, como en tantas otras cosas, era una prolongación la filosofía escolástica.

Pero llegó un día en que la ola rebasó el límite que hasta entonces la había contenido; y Descartes (que hacía alarde de despreciar la historia y la antigüedad), apoderándose de un razonamiento ya formulado por otros, pero sin carácter exclusivo ni sistemático, invirtió los términos del procedimiento, hizo tabla rasa de cuanto la humanidad había especulado hasta entonces, y comenzó á proceder de *dentro á fuera*, de lo subjetivo á lo objetivo, de lo psicológico á lo ontológico, de la afirmación de la propia conciencia á la afirmación de la substancia.

Extraordinarias fueron las consecuencias de esta revolución. Por más que Descartes fuese metafísico, y de su sistema salieran, por derivación más ó menos legítima, concepciones tan ontológicas como el espinosismo, y en cierta medida el idealismo subjetivo, el resultado más positivo é inmediato de la escuela cartesiana, sobre todo en Francia, donde nació, fué el abandono y la ruína de la antigua metafísica, sustituida primero con un espiritualismo superficial é inconsistente, y después con un empirismo sensualista, no basado, como el empirismo actual, en el método propio de



las ciencias naturales, sino en una teoría arbitraria de la sensación.

Las ciencias particulares hubieron de resentirse muy luego de este cambio de frente, y no fué la que historiamos la última en sentir sus efectos, los cuales hasta cierto punto favorecieron su desarrollo, y en parte también le torcieron y esterilizaron. Hasta entonces había dominado en las escuelas, sin contradicción notable, la teoría estética de los platónicos, que afirmaba el valor absoluto, eterno y substancial de la idea de belleza, á la cual daban unos existencia de idea separada, mientras otros la consideraban como uno de los atributos ó perfecciones del Ser, pero conformes todos en suponerla independiente del entendimiento humano que la concebía ó que llegaba á vislumbrarla. De donde por consecuencia forzosa se deducía que esta belleza no depende del arbitrio ni de la convención humana, ni está sujeta á los límites en que nuestra razón se mueve, y que, por tanto, deben de ser eternos y de indestructible verdad y fortaleza los principios generales de las artes, cuando se prenden y aferran á esta roca viva. De aquí el carácter absoluto, dogmático, imperativo que ostentaba la antigua preceptiva.

No así la moderna. Adoptado el criterio psicológico, la belleza descendía desde el alcázar de lo objetivo á la humilde región de lo subjetivo. Trocábase de absoluta, en relativa; de noción ontológica, en noción psicológica, cuyo valor se ponía en tela de juicio, pidiéndola sus títulos y sometiéndola al análisis. Así nació la *estética* analítica

y subjetiva del siglo XVIII, que hasta en su nombre mismo lleva la huella de una escuela sensualista, para la cual lo más digno de estudio en la belleza era la impresión agradable que en el contemplador producía.

Pero antes que la Estética, mirada bajo este aspecto, adquiriese nombre y verdadera independencia, ya un jesuíta francés, ardiente cartesiano y no bien mirado entre los suyos por esta razón, había compuesto sobre lo Bello un agradable tratado, que por su extensión é importancia relativa y por la influencia que ejerció en el pensamiento de muchos preceptistas del siglo pasado, entre ellos nuestro Luzán, merece análisis algo detenido <sup>1</sup>.

El Ensayo del P. André sobre lo Bello (1711) conserva todavía reminiscencias platónicas, pero es evidente que pertenece á otra dirección y á otra escuela, en que la savia del idealismo se iba extinguiendo gradualmente. Lo que preocupa al autor, más que la belleza *en sí*, es la belleza en los objetos visibles y la belleza moral. La cuestión de esencia de lo bello puede decirse que la escamotea hábilmente en las primeras páginas de su libro. Empieza por preguntar, como Platón en el *Hippias Mayor*: ¿La belleza es algo absoluto, ó es cosa relativa? ¿Existe una be-

<sup>1</sup> El *Essai sur le Beau*, par le P. André, ha sido impreso varias veces, y últimamente se encuentra reproducido en el *Diccionario de Estética cristiana* (1856), trabajo muy endeble que forma parte de la *Enciclopedia Teológica* de Migne (páginas 853 á 1003).



leza esencial é independiente de toda convención, una belleza fija é inmutable, una belleza que puede agradar á las naciones salvajes, tanto como á las más cultas, una belleza suprema que sea la regla y el modelo de la belleza subalterna que acá en el mundo contemplamos, ó la belleza es algo que depende del capricho de los hombres, de la opinión ó del gusto? » Y contesta: « Hay en todos los espíritus una idea de lo bello, una idea de excelencia, de agrado, de perfección. »

Esta idea corresponde á tres grados de belleza, una esencial é independiente de toda institución, aun la divina; otra belleza natural é independiente de la opinión de los hombres, y, finalmente, una especie de belleza de institución humana, que, hasta cierto punto, es arbitraria. Á esta división agrega el P. André otra, admitida por casi todos los tratadistas posteriores, aunque no le corresponde á él la invención, ni muchísimo menos; belleza sensible y belleza inteligible, belleza del cuerpo y belleza del espíritu. Pero ni una ni otra pueden ser percibidas más que por la razón, aplicándose ésta, en el caso de la belleza sensible, á las ideas que recibe por medio de los sentidos, y en el caso de la belleza inteligible á las ideas del espíritu puro.

La belleza sensible ó *visible*, como el P. André la llama, se subdivide en belleza óptica y belleza acústica.

El *orden*, la *regularidad*, la *proporción*, la *simetría*, son para nuestro jesuita las cualidades en que la belleza esencialmente consiste: una figura

será tanto más elegante, cuanto que sus contornos sean más regulares: una obra será tanto más perfecta, cuanto más brille el orden en la distribución de sus partes, resultando de ellas un todo, donde nada se confunda y nada se oponga á la unidad del plan. Los principios de esta doctrina están en San Agustín, y el P. André ingenuamente lo confiesa, citando y traduciendo largos pasajes de los libros *de musicá* y *de vera religione*, especialmente el consabido *Omnis porro pulchritudinis forma unitas est*, principio que él adopta en toda su extensión literal.

Donde comienza la originalidad del P. André es cuando distingue esta especie de belleza geométrica « que agrada á la razón más que á los ojos », y que es independiente hasta de la institución divina, de otro género de belleza natural, dependiente de la voluntad del Creador, pero independiente de nuestras opiniones y gustos. Este segundo género de belleza, por lo que toca á los objetos de la vista, consiste en el *color*, ó más bien en la *luz*, reina y madre de los colores, y único criterio para juzgar del respectivo valor estético de cada uno de ellos. El más bello es el que se acerca más á la luz, es decir, el blanco: el más feo el que se acerca más á las tinieblas, es decir, el negro. Los restantes se colocan por este orden: anaranjado, rojo, verde, azul, violado. Reconoce, no obstante, con mejor acuerdo, que cada uno de los colores tiene su belleza propia y singular: el azul en el cielo, el verde en la tierra, etc., y que no habría monotonía igual á la de un solo color,



por brillante que fuese. En la infinita variedad de los colores compuestos consiste una gran parte de la belleza con que el Creador ha decorado la escena del Universo. Hay colores que parecen buscarse y atraerse, mientras que otros se huyen entre sí como enemigos declarados; pero sabe todo artífice diestro reconciliarlos por mediación de algún otro.

Estas ideas sobre los colores son, ciertamente, vulgares; pero no lo es el entusiasmo sincero y el calor comunicativo con que el P. André sentía las bellezas de la naturaleza y del arte, y que infunde á su libro una amenidad muy rara en libros de filósofos. Así, por ejemplo, le vemos definir, en términos de verdadera elocuencia, la belleza humana, que él llama *belleza espiritual*, y cuya esencia busca, no ya sólo en la regularidad y en el color, sino también en la vida y en la expresión.

Tercera especie de belleza es la que podemos llamar arbitraria ó artificial, de sistema, de moda ó de costumbre. Así, la arquitectura tiene dos especies de reglas: unas fundadas en los principios de la geometría, otras en las observaciones particulares que los maestros del arte han hecho en diversos tiempos sobre las proporciones que más agradan á la vista por su regularidad verdadera ó aparente. Las reglas de la primera especie son tan invariables como la ciencia que las prescribe (v. gr., la simetría de los miembros, la unidad del plan, etc.). Pero no lo son las que se han establecido para determinar las proporciones de

las partes de un edificio en los cinco órdenes de arquitectura.... reglas fundadas muchas de ellas en observaciones incompletas ó en ejemplos equívocos. Este género de reglas, que responden á un tipo de belleza arbitrario, pueden ser de alguna utilidad en las artes, pero nunca deben mirarse como una barrera para el genio, que puede saltarla siempre que de esa irregularidad aparente resulten mayores bellezas. La arquitectura, la pintura, la escultura, todas las artes, la naturaleza misma, nos ofrecen abundantes ejemplos de estas *felices irregularidades*.

¡Cuán lejana está la fecunda y amplia doctrina del P. André, del intolerante preceptismo que por entonces tenía su eco en la elegante musa de Boileau, y cuán cierto es que los principios de la Estética, cualquiera que ella sea, en el mero hecho de ser principios filosóficos y generales, serán siempre la piedra de toque en la cual se prueben los bajos quilates de toda doctrina literaria exclusiva, de todo antojo ó capricho de la moda, de todo lo que es relativo y accidental, ó meramente histórico! Todo sistema estético propenderá siempre á la libertad literaria, al paso que todo conjunto de reglas técnicas y mecánicas propenderá siempre á coartarla y á decirla: «No pasarás más allá».

Esta belleza de convención humana puede dividirse todavía, según el P. André, en belleza de genio, belleza de gusto y belleza de puro capricho. La belleza de genio supone un conocimiento de la [belleza esencial, bastante extenso



para formarse un sistema *particular* en la aplicación de las reglas *generales*.

Con el nombre de *belleza en las costumbres*, reúne el P. André lo que en las Estéticas modernas suele andar separado bajo las dos rúbricas de *belleza moral* y *belleza intelectual*, considerando esta última como fuente de la *belleza artística*.

La idea del orden entra necesariamente en la noción de la *belleza moral*. Pero hay que distinguir tres especies de orden: un orden esencial, absoluto é independiente de toda voluntad, aun la divina: otro orden natural, independiente de nuestras opiniones y gustos, pero que depende esencialmente de la voluntad del Creador, y, finalmente, un orden civil y político, establecido por el consenso de los hombres, para mantener á los Estados y á los individuos en sus derechos naturales ó adquiridos. Todas las consideraciones que sucesivamente desarrolla el P. André sobre estas tres especies de orden pertenecen á la *Ética* mucho más que á la *Estética*, y tienen un sabor muy pronunciado de sermón ó *plática moral*, ora exponga el origen y valor de la *simpatía*, buscándole en la *unidad primitiva del género humano* (*Homo sum*, etc.), ora deduzca que, así como hay en nuestros entendimientos un orden de ideas, que es la regla de nuestros deberes esenciales respecto de los tres géneros de entidades que conocemos en el universo, así también hay en nuestros corazones un orden de sentimientos que es la regla de nuestros deberes naturales respecto de los demás hombres.

La *belleza moral* consiste, pues, en una constante, plena y entera conformidad del corazón con el orden moral en sus distintas especies, esencial, natural, civil, ley universal de las inteligencias, ley general de la naturaleza humana, ley común social. En el orden moral, como en el físico, una especie de *unidad* es siempre la ley esencial de lo bello, y aquí hemos de buscarla en el imperio de la razón eterna, que es *una* y que da *unidad* á cuanto toca. Las costumbres que no tienen *unidad* podrán ser buenas, pero nunca serán bellas, porque siempre nos ofenderá una discordancia entre la persona y el papel que quiere representar.

En el tercero de sus discursos ó conferencias llega, por fin, á tratar el P. André de lo que entiende por *belleza* en las obras del ingenio, y cuál es la forma precisa de lo bello en el total de una composición. «Entiendo por *belleza*, responde, no lo que á primera vista agrada á la imaginación en ciertas disposiciones particulares de las facultades del alma ó de los órganos del cuerpo, sino lo que tiene el derecho de agradar á la razón y á la reflexión por su excelencia, por su luz propia, y, si se me permite esta expresión, por su agrado intrínseco.» La razón y la reflexión son, pues, para el P. André, como para todos los cartesianos, el único criterio de la *belleza*, que en su sistema nunca sale de la esfera del intelectualismo, á pesar de las salvedades que veremos después.

Aquí, como en todas partes, nuestro teórico



distingue tres especies de belleza : una esencial, que agrada al puro espíritu, independientemente de toda institución, aun la divina ; otra natural, que agrada al espíritu en tanto que unido al cuerpo, independientemente de nuestras opiniones y de nuestros gustos, pero con necesaria dependencia de las leyes del Creador, que son el orden de la naturaleza; y, por último, otra belleza artificial, que agrada al espíritu por la observancia de ciertas reglas, que los sabios de la república de las letras han establecido, guiándose por la razón y la experiencia.

Existe, pues, un gusto general, fundado en la esencia misma del espíritu humano, grabado en todos los corazones, no por institución arbitraria, sino por necesidad de la naturaleza, y este gusto es, por consecuencia, seguro é infalible en sus decisiones.

La belleza de las imágenes consiste en lo grande ó en lo gracioso, y, mejor aún, en la unión de lo gracioso y de lo grande. La nobleza ó la delicadeza, y, mejor todavía, la alianza de lo delicado y de lo noble, constituye la belleza del sentimiento. La fortaleza y la ternura, ya juntas, ya separadas, son la fuente de la belleza dramática y oratoria. Pero ni las imágenes son bellas sino en tanto que adornan á la verdad, ni puede reconocerse belleza sino en el sentimiento virtuoso. El P. André es, en esta parte, digno precursor del P. Yungmann, y siente, como él, la más fervorosa y declamatoria indignación contra las artes que el segundo llama pseudo-bellas.

En cambio, muestra la más penetrante sagacidad cuando discurre sobre la belleza arbitraria ó convencional, es decir, la que resulta del genio de las lenguas, del gusto de los pueblos, de las reglas de los preceptistas, y, más todavía, del talento particular de los autores. Para él la belleza de la expresión consiste únicamente en traducir de una manera luminosa nuestro pensamiento, ya en términos propios, ya en términos figurados, ya en términos patéticos; pero éstos no han de buscarse en los libros, porque las expresiones trasplantadas de un espíritu á otro degeneran las más veces, como los árboles cuando cambian de tierra. Es preciso que cada cual las encuentre en su propio fondo, ó se las asimile de tal manera, que las haga carne y sangre suya. La verdad, aun siendo la misma en su fondo, se diversifica de mil maneras, según las disposiciones de los espíritus que la reciben, amoldándose á su entendimiento, coloreándose en su imaginación, animándose en su corazón. Cada pueblo tiene su carácter y su estilo propios; cada grande escritor tiene también el suyo, entendiéndose por estilo cierta unidad de expresiones y de giros continuada durante todo el curso de la obra. El P. André, que todavía pertenece á la buena escuela literaria del siglo xvii, truena contra ese estilo «descosido, licencioso, vagabundo, desigual, sin número, sin medida, sin proporción entre las cosas ni entre las palabras», que fué luego el estilo del siglo xviii.

La *unidad*, ley del mundo de la belleza sensi-



ble y del mundo de la belleza espiritual, dilata su acción y dominio al mundo de la belleza artística: unidad de relación entre todas las partes que la componen, unidad de proporción entre el estilo y la materia que se trata, unidad de conveniencia entre la persona que habla, las cosas que dice y el tono que adopta para decirlas. Es el precepto horaciano

*Denique sit quodvis simplex dumtaxat et unum.*

Por ligeras y superficiales que parezcan hoy algunas de las explicaciones teóricas del P. André, sobre todo en lo relativo á la estética de la Música, que trató muy de propósito y que colocaba en jerarquía superior á la de las artes plásticas, la aparente unidad lógica con que están enlazadas todas las partes de su tratado, el estilo florido y caluroso con que está escrito, la ausencia de tecnicismo, y más que todo el simpático calor de alma y el amor á todo lo bello y virtuoso que en él se respira, le dieron una popularidad extraordinaria, que ha durado por más de un siglo. Tenía todas las condiciones del espíritu francés: lucidez perpetua, animación comunicativa, y un solo defecto, aunque grave, el de pasar sobre las dificultades, dándolas por resueltas, sin penetrarlas verdaderamente.

Muy inferiores al ingenioso ensayo del P. André, que supo hablar graciosamente de las gracias, son el *Tratado de lo bello* de Crousaz (Amsterdam, 1724), y las *Reflexiones*, del abate Du-Bos, *sobre la Poesía y la Pintura* (1714). Ni

uno ni otro se distinguen por su genio inventivo, aunque en su tiempo lograron cierto crédito, y aquí deben citarse, por haber sido muy leídos en España. Crousaz, á quien en esta parte sigue nuestro Luzán paso á paso, ha dilatado en dos volúmenes las especulaciones del P. André, dando como él, por cualidades de la belleza, la variedad, la unidad, la regularidad, el orden y la proporción. *Variedad reducida á unidad*, viene á ser su fórmula, que coincide con la de nuestro gran teólogo Domingo Báñez «*differentia cum unitate*». De la variedad y unidad proceden la regularidad, el orden y la proporción, ó sea la adecuación al fin. Es también notable en Crousaz la observación acerca del carácter *inmediato* de la percepción de la belleza, y la eficacia con que rinde y avasalla la voluntad antes que el entendimiento, aunque reconoce que esta eficacia puede ser mayor ó menor, según la disposición de nuestro ánimo, resultando de aquí la aparente variedad de gustos. Y no merece menos consideración el haber contado entre las cualidades que contribuyen á la eficacia de la belleza, pero que no la producen, la *grandeza*, la *novedad* y la *diversidad*, doctrina que, lo mismo que las anteriores, ha hecho luego singular fortuna. El abate Du-Bos tiene el mérito de haber sido uno de los primeros en indagar, aunque superficialmente, las causas del progreso y decadencia de las artes, y en su crítica pueden notarse aciertos como el de recomendar á los poetas que prefieran los asuntos nacionales. Voltaire le estimaba como el li-



bro más útil que hubiese aparecido sobre estas materias hasta su tiempo. Hoy nos parece vago, superficial y falto de método.

Por entonces apareció una tentativa mucho más original y digna de memoria, sobre *lo sublime*. Boileau había traducido en 1674 el célebre tratado griego sobre esta materia, que corre vulgarmente á nombre de Longino. La traducción era, y no podía menos de ser, muy libre y muy imperfecta. Boileau era mediano helenista, y además, en su tiempo apenas era conocido ni estudiado el estilo técnico de los retóricos de Alejandría, á cuya escuela pertenece el llamado Longino, ni el texto de éste había pasado por más recensiones dignas de memoria que la de Tanneui Le Fevre, que dejó en él innumerables vacíos y obscuridades. Por otra parte, las observaciones ó *remarques* que Boileau añadió á su traducción, no hacían adelantar un paso la cuestión de lo sublime, advirtiéndose en él, todavía más que en el autor griego que traducía, la perpetua confusión entre lo sublime y lo elevado, la cual llevaba á uno y á otro hasta encontrar sublimidad en el uso de las figuras de dición y en la composición magnífica de las palabras.

Un abogado del Parlamento de París, llamado Silvain, hombre de espíritu verdaderamente filosófico, leyó á Longino, leyó las observaciones de Boileau, y ni una cosa ni otra le satisficieron. Á fuerza de meditar sobre el problema, creyó haber dado con otra solución, y se la dirigió al mismo Boileau, que no parece haberse hecho

cargo de ella (1708). Desalentado con tal indiferencia Silvain, tuvo por veinticuatro años inédito y olvidado su manuscrito; y cuando, por fin, llegó á publicarle, no fué leído ni entendido por nadie. Á nuestra edad estaba reservado el exhumarle, como lo ha hecho Michiels <sup>1</sup>, notando singulares coincidencias entre las teorías de Silvain y las de Kant en su *Critica del juicio*. Estas coincidencias no van tan lejos, sin embargo, como el crítico francés supone, interpretando á Silvain á la moderna y haciendo decir á sus frases más de lo que realmente entrañan. Falta, por completo, en Silvain la idea fundamental kantiana del poder de *resistencia* de la voluntad contra la naturaleza: falta la distinción del sublime *matemático* y del *dinámico*: falta, sobre todo, la idea de la discordancia entre nuestra facultad de estimar la magnitud de las cosas del mundo sensible, y la idea de la absoluta totalidad que en nosotros es real. Pero hay que confesar que Silvain dijo de lo sublime algo que hasta entonces no había vislumbrado pensador alguno: algo que se levanta extraordinariamente sobre las consideraciones retóricas y externas de Longino y de Boileau. Á él se debe el haber distinguido por primera vez la sublimidad, de las otras nociones con que aparecía confundida, especialmente de la grandeza y de lo pa-

<sup>1</sup> En su *Histoire des idées littéraires* (Paris, E. Dentu, 1863), libro menos estimado de lo que merece, aunque escrito con cierto exclusivismo romántico, y con mala voluntad evidente hacia ilustres críticos modernos. (Vid. para Silvain, cap. ix, páginas 201 á 232 del primer tomo.)



tético. Á él haber buscado en lo infinito la raíz de lo sublime: á él (y en esto es en lo que más se aproxima á Kant) haber mostrado el carácter *subjetivo* de la impresión de lo sublime y de lo bello. «Lo sublime (escribe) es lo que levanta al alma sobre sus ideas ordinarias de grandeza, y llevándola con admiración á lo más elevado que hay en la naturaleza, la infunde una alta idea de sí propia.... Lo sublime es efecto de una grandeza extraordinaria. En lo grande caben grados, pero en lo sublime parece que sólo cabe uno. Se puede decir que lo grande desaparece á la vista de lo sublime, como los astros se oscurecen á la vista del sol.... No puede haber más que dos especies de sublimidad: una que hace relación á los sentimientos, otra que mira á las cosas. Llamaré á la primera de estas especies *sublime de sentimientos*, á la segunda *sublime de imágenes*.»

Propiamente hablando, Silvain no estudia lo sublime en la impresión producida por los objetos de la naturaleza: no se fija ni en el sublime de espacio ni en el de tiempo: reserva toda su admiración para lo sublime moral, que consiste en las acciones y sentimientos heroicos. No admite tampoco, como Longino y Boileau, que la sublimidad pueda encontrarse en las palabras solas. «Las palabras no son más que imágenes del pensamiento, y, por tanto, la verdadera elevación del discurso procede tan sólo de las cosas que en él se expresan. Pero lo sublime literario se encuentra á un tiempo en las cosas y en las palabras escogidas y colocadas de cierta manera.»

El subjetivismo, que iba siendo forzosamente el molde en que se vaciaba el pensamiento de los filósofos del siglo XVIII, estalla en las siguientes frases, que son realmentelo más kantiano del tratado: «Es verdad que lo sublime consiste en las cosas y en las imágenes, pero *mediante la impresión de los objetos en el espíritu del orador....* Entonces el alma se penetra de admiración, y concibe alta opinión de sí misma.... Estos momentos son raros y cortos, porque el espíritu, cansado de tan grandes esfuerzos y arrastrado por la costumbre, pierde pronto su actividad; pero mientras esos momentos duran, el alma se despliega en toda su extensión y marcha con paso noble, seguro y rítmico.... *Se diría que lo sublime de las imágenes está en el alma del orador*, y parece que así como no somos grandes sino por nuestra unión con Dios, *así el hombre da valor y comunica excelencia á las cosas á que se une*, y las más grandes no hacen impresión en sus discursos, sino por el efecto que antes han producido en él.»

En el estudio de lo sublime, moral ó trágico, Silvain parece anticiparse también á Schiller y levantarse sobre su propia doctrina, haciéndole consistir en la lucha ó conflicto entre la pasión y el deber, vencida y dominada por el triunfo de la ley moral. «Quiero que la pasión sacrificada haga padecer, pero no que abata; quiero que un hombre aparezca lleno de una pasión tan grande que otro menos magnánimo no podría domarla, no podría realizar tal sacrificio; y quiero, sin embargo, que lo haga con tan plena voluntad como



si careciese de pasión.» El entusiasmo por la libertad humana, la apoteosis estoica de la ley imperativa y absoluta es tan grande en Silvain como en Schiller ó en cualquiera otra de los kantianos.

Tan luminosas adivinaciones quedaron por de pronto perdidas para Francia. Dominaba allí una técnica literaria estrecha é inflexible, fundada en la admiración de ciertas obras de la antigüedad, mal entendidas por lo común, pero fundada todavía más en propensiones nativas de la raza, por donde vino á ser allí nacional, en el más riguroso sentido de la palabra, lo que en otras naciones, más clásicas de origen que Francia, pareció siempre artificial é importado. Dióse, pues, el fenómeno, á primera vista singular, de encontrarse una preceptiva falsa ó incompleta (y de todas suertes opresora de la libertad artística y del arranque genial), sostenida por una larga serie de obras maestras, que dieron tono y color á una literatura, con la circunstancia no menos extraña de haber sido la mayor parte de estas obras verdaderamente populares, es decir, aceptadas y comprendidas desde su aparición por todo un pueblo. La docilidad con que los ingenios más poderosos y más audaces, y hasta los espíritus más rebeldes á todo otro linaje de disciplina, amoldaron su inspiración á una serie de reglas que hoy nos parecen menudas, pueriles y de colegio, sin que esta esclavitud los perjudicase totalmente ni helase su inspiración, prueba hasta qué punto el genio y la índole de las razas impri-

me su sello en la literatura, haciéndola á su imagen y semejanza, á despecho de reglas y modelos, resultando de aquí que en unas partes se sequen y mueran las plantas que en otras crecen vivaces y lozanas, por encontrar en la tierra jugos que las sustenten. Es la gente francesa inclinada de suyo á lo que algunos historiadores apellidan espíritu clásico, no ciertamente en el sentido de espíritu helénico, sino en el sentido de espíritu de orden intelectual, de disciplina literaria comprensible para todos, y que hace pasar como un nivel sobre todas las inteligencias, espíritu de educación uniforme, de pensamiento en común, de ideas y autoridades recibidas por todos, de claridad y lucidez en el pensamiento y en la frase, de algo que se respira en las escuelas, en los colegios, en las *clases*, de donde viene tal nombre. Si este sistema contribuye, á no dudarlo, á derramar entre los espíritus medianos, que en todas partes son los más, cierta especie de buen gusto, encerrado voluntariamente en estrechos cancelos, también lo es que á la larga acaba por desecar esas mismas formas tan exquisitas y ponderadas, y, entre tanto, coarta el desarrollo de individualidades tan potentes y enérgicas como las que admiramos en las dos grandes literaturas del Norte y en las dos grandes literaturas del Mediodía.

Lo cierto es que la llamada *poética clásica*, poética ciertamente muy lejana de los preceptos y mucho más de los ejemplos de la antigüedad, en ninguna parte ha llegado á ser nacional sino en Francia, y eso que no fueron los franceses sus in-



ventores. La unidad de tiempo, que erigió en precepto lo que Aristóteles se limitaba á consignar como un hecho, está en todos los comentadores latinos, italianos y españoles de la Poética, que pulularon en el Renacimiento. La unidad de lugar la inventó Castelvetro, según parece, y lo singular era el poner semejantes ideas en cabeza de Aristóteles, el cual había declarado, como cumplía á su grande entendimiento, que la duración conveniente de la fábula sería aquella que se requiriese para pasar de la infelicidad á la felicidad, según el curso verísimil y necesario de las cosas humanas.

Pedro Corneille, dos veces español, educado en la imitación de nuestro teatro y en la imitación de Lucano y de Séneca, é inclinado, por consiguiente, á la independencia literaria y á la forma romántica, se encontró con semejante tiranía, establecida ya por consenso universal, y en vez de atacarla de frente, prefirió eludirla unas veces con inocentes artificios, y otras someterse á ella, vindicándose á sí propio en los prefacios y exámenes que añadía á sus piezas, acabando por doblar la frente en sus *Discursos del poema dramático, de la tragedia y de las tres unidades*. Da pena ver á tan vigoroso poeta perseguido aun en su vejez de escrúpulos escolásticos, que le llevan á encontrar altos sentidos hasta en las que luego han resultado erratas de la Poética de Aristóteles, y buscar en la tragedia francesa las partes de cantidad de la tragedia griega, desde el prólogo hasta el éxodo; ó bien pedir,

como por favor, que se le concedan algunas horas ó algunos palmos más de tierra para desarrollar sus fábulas, sin caer en la *licencia* de algunos que hacían viajar á sus personajes desde París á Ruan.

El ejemplo de la sumisión de Corneille, que fué gran poeta, no en virtud de las supuestas reglas, sino á pesar de ellas, vino á dar extraordinaria autoridad á los infinitos libros de teoría literaria, casi todos inútiles y farragosos, que en gran número abortaron el siglo xvii y el siguiente. Así la *Poética* de La Mesnardière (1640), la *Práctica del teatro* del abate D'Aubignac (1657), el *Tratado del poema épico* del P. Le Bossu (1675), las *Reflexiones* del P. Rapin (1674). De ellos, D'Aubignac y Le Bossu fueron los más leídos, aunque uno y otro eran solemnísimos pedantes. El primero califica de *monstruosos* el teatro italiano, el español y el antiguo francés, y cuando no encuentra en Aristóteles sus absurdos y caprichosos preceptos, lo atribuye á que el Estagirita los tenía por tan evidentes, que ni siquiera juzgó necesario hacer mérito de ellos. En este género, nada hay tan cómico como la controversia entre D'Aubignac y Ménage (*Trissotin y Vadius* como si dijéramos), en la cual el segundo sostenía que la acción del *Heautontimorumenos* dura quince horas, y el segundo que dura diez; el primero, que pasa en Atenas, y el segundo en un lugarejo próximo á aquella ciudad.

Pero á todos excedió el P. Le Bossu, cuyo tratado del *poema épico* tuvo seis ediciones, y me-



reció que Pope le calificase de *admirable*, y que Mad. de Sevigné tuviese á su autor por el hombre más sabio del mundo. He aquí el concepto que el P. Le Bossu tenía de la epopeya: «*discurso inventado con arte para reformar las costumbres por instrucciones cubiertas con el manto de la alegoría de una acción importante*, que se cuenta en verso de una manera verosímil, divertida y maravillosa». Consecuente á esta barroca definición es el resto de la teoría. El P. Le Bossu emprende probar que «la *Odisea* no ha sido compuesta como la *Iliada* para instruir á todos los Estados de Grecia reunidos y confederados en un solo cuerpo, sino para cada Estado en particular». Á él se debe también la peregrina idea de considerar la epopeya como una obra de especial utilidad para los reyes y generales de grandes ejércitos. Raro público, en el cual de seguro no habían pensado ni Homero, ni Dante, ni Milton.

Á Boileau, espíritu lógico, exacto y preciso, pero espíritu negativo al cabo, como todos los satíricos en quienes no se mezcla una nota lírica, le salvó de caer en tales aberraciones el profundo sentimiento que tenía de lo ridículo; pero el fondo de su doctrina difiere poco, salva la felicidad incomparable de la expresión, del que D'Aubignac y Rapin preconizaban. Dió á muchas verdades de sentido común eternidad de proverbios: «dijo agradablemente cosas verdaderas y útiles», como Voltaire reconoce; tuvo el mérito singular de adivinar y alentar el genio de sus más famo-

sos contemporáneos (Racine, Pascal, Molière); enterró toda una literatura pésima, fanfarrona y bastarda; no fué extraño de ninguna manera á la poesía, y sobre todo á la poesía de dicción, que puede coexistir con pensamientos vulgares...; pero en el fondo no tiene el *Arte Poética* (1674) ni un solo principio que se levante sobre el nivel del vulgar mecanismo, ni que arguya comprensión de las grandes leyes del arte. La forma es admirable: casi todos los preceptos deben calificarse de racionales y sensatos, pero el espíritu estético es el de un procurador ó el de un comerciante de paños. No confundamos por un espíritu de reacción, quizá justificada en parte, lo que es gloria de la lengua francesa, con lo que no es ni puede ser el código literario de los que no nos hemos educado en ningún colegio francés. La importancia pueril concedida á la rima, que, en lenguas como la italiana y la nuestra, tiene un valor tan secundario y discutible; el empeño de considerar la poesía como un arte de razón y de buen sentido; la absoluta ignorancia de la poesía de la Edad Media, calificada de «*arte confuso de nuestros viejos romanceros*»; la ignorancia todavía mayor del teatro español, anatematizado como «*espectáculo grosero*»; la proscripción absoluta de lo maravilloso cristiano; el riguroso precepto de *una acción sola en un lugar y un día*; la concepción radicalmente falsa de la poesía épica, «que se sostiene por la fábula y vive por la ficción», son intolerancias y errores de la crítica de Boileau, en los cuales no se insiste aquí por ser